

## La escenificación de la investigación

FÁVERO, Mateus / Universidade de São Paulo (USP) - [fmartins.mateus@gmail.com](mailto:fmartins.mateus@gmail.com) - FAPESP<sup>1</sup>

Tipo de trabajo: conferencia

» *Palabras claves: teatro - escenificación - práctica como investigación - praxis*

### » **Resumen**

La presente investigación doctoral, “Escenificación de la investigación”, busca profundizar nuestra exploración de maestría y contribuir al debate internacional sobre el vínculo entre investigación y creación, cristalizado en el término "práctica como investigación". En las conclusiones de nuestra tesis de magíster, propusimos el término "praxis como investigación" como un sustituto del anteriormente mencionado. La proposición parte de la comprensión de que las investigaciones teatrales ocurren en la praxis, es decir, en la unidad dialéctica entre teoría y práctica que transforma la realidad mediante la producción de algo ajeno al sujeto. En este sentido, esta investigación se centrará en la escenificación, etapa de la creación en la cual el teatro genera su objeto, el espectáculo. Con eso, nos preguntamos: ¿Cuál es el lugar de la escenificación en la "praxis teatral como investigación"? ¿Cómo un espectáculo puede ser resultado de una investigación? ¿Que lo diferencia de las obras convencionales, o sea, que no son resultantes de investigación?

### » **Presentación**

Actualmente estoy desarrollando, en la Universidad de São Paulo, mi investigación doctoral que lleva el título de esta conferencia, “La escenificación de la investigación”. Soy investigador teatral, pero además soy teatrista. Soy actor y soy dramaturgista. O sea, en los términos de Jorge Dubatti, cómo él mismo planteó como comisión en mi defensa de magíster, yo transito entre el artista-investigador y el investigador-artista. La unión entre estos términos, “artista” e “investigador”, no es para mí un “eslogan” o algo como un “lema”, que de tanto repetírselo se vació. No. Acá, en este proyecto, en esta investigación, la vinculación entre estos dos mundos se convierte en el centro, se convierte en nuestra problemática.

Estoy indagando sobre la práctica artística como investigación, sobre la práctica teatral como investigación. En mi magíster yo fui a fondo en los aspectos metodológicos de este modo de investigar. Ahora, en el doctorado, me pregunto por la relación entre obra y praxis teatral como investigación. De forma general

---

<sup>1</sup> Esta publicación es parte del proyecto de investigación doctoral del investigador, “Encenação da Pesquisa” (Escenificación de la Investigación), desarrollado en la Universidade de São Paulo (USP) y financiado por la FAPESP. Grant 2022/16899-1, São Paulo Research Foundation (FAPESP).

¿cuál es el lugar de la escenificación en la praxis teatral como investigación? De forma más específica, ¿qué elementos determinan que un espectáculo sea resultado de una investigación teatral? La conferencia de hoy es un acercamiento al tema, una introducción a esta investigación.

### › **Sobre lo espectacular**

Bueno, yo quisiera partir con una anécdota, con algo que me pasó esta semana. Yo actualmente estoy viviendo en Santiago, Chile, y postulé a un fondo público, el Fondart, para financiar la creación de una obra, titulada “Interpretar”.

¿Porque “Interpretar”? Porque en esta obra quisiera poner en escena, jugar, articular, exponer, mover, hacer operar la “interpretación”. Tanto la interpretación actoral, de las actrices, jugando a la construcción de diferentes personajes, como con la “interpretación” del público, la semioticidad, la capacidad y la tendencia cultural de lectura de signos. Pues, bien. Esta semana salieron los resultados. Y nuestro proyecto no fue seleccionado. Todo bien. Esto ocurre. De hecho, uno está más acostumbrado a tener que crear sin financiamiento que con financiamiento. Hoy en día, en las latitudes que convivo por lo menos, sea en São Paulo o en Santiago, ganarse un fondo es casi como ganar en la lotería. Pero, bueno, este no es el tema acá. Lo que interesa de esta historia es que Fondart, diferente de otros fondos de Brasil, por ejemplo, te entrega una evaluación cualitativa. Bueno, en uno de los tópicos, algo que me llamó la atención fue la concepción con la cual nos estaban evaluando. Dicen que les costó identificar una línea dramática y un posible desenlace de la obra. ... Yo recién les resumí de que se trataba la obra “Interpretar” y creo que pueden haber percibido, que no se trata de una obra “dramática”. O sea, estamos hablando de teatro, pero no de drama. De forma burda, yo no les conté sobre una historia, una narrativa, a pesar de que dije la palabra “personaje”. No les hablé de lo que quería contar, decir con la obra. Si no de lo que queremos hacer con la obra. Cuáles son sus procedimientos y cimientos.

Me llama la atención que un fondo público de este porte – y sé que Fondart es sólo un ejemplo -, evalúe sus postulaciones con una concepción tan arcaica. Eso me muestra, por un lado, que, si Fondart exige esta línea de pensamiento, es porque existen obras que siguen esta línea de pensamiento. O mejor, que hay un buque de retroalimentación. Y, por otro lado, me muestra que, desde el campo de la producción y financiamiento, la perspectiva imperante con relación al teatro es la de que el teatro es igual a drama.

Pese a que yo haya escrito en el proyecto que nuestro proceso de creación “buscaba una lógica de composición de la escena más allá de la lógica dramática” o de “la escritura dramaturgica”, las bases de Fondart y por lo tanto los evaluadores, me exigen demostrar el universo dramático, el conflicto central, el desenlace. Como artista, sólo me resta *fakear* mi obra, o sea, postular una obra acabada que estará lejos de existir, pues mi lógica artística es procesual, experimental y, además, investigativa. E infelizmente, yo sé

muy bien que este tipo de problema no ocurre sólo en Chile o en Brasil. Por otro lado, líneas de investigación en teatro, cuando existen, muchas veces no permiten que tal investigación sea práctica. Entonces, ¿dónde hay espacio para un teatro investigativo? Les dejo como pregunta.

Quisiera seguir en nuestra diferenciación entre teatro y drama. Durante el siglo XX, según Lehmann,

el teatro pasa a ser reconocido como algo que tiene raíces y premisas propias, distintas a las raíces y premisas de la literatura dramática. Estamos hablando de un fenómeno de "reteatralización" del teatro (Fischer-Lichte, 2011), que ocurre en paralelo a la crisis del drama y al surgimiento del cine, y que implicó en la autorreflexión, descomposición y separación de los elementos del teatro dramático. "Este redescubrimiento de que el teatro, y solo el teatro, posee un singular potencial de presentación planteó la pregunta, a partir de entonces todavía más crucial, acerca de lo que el teatro tiene de inconfundible e irremplazable frente a otros medios (Lehmann, 2013, p. 89)". (Atencio, Fávero & Ubal, en prensa)

O sea, que las vanguardias artísticas, teatrales y también visuales, buscaron despegar figuración de abstracción, teatro de drama, pintura de representación. Podríamos decir, además, que fueron la precuela de lo que hoy comprendemos como investigación en artes. Tomando las palabras de Dubatti (2007, 2012) podemos decir que las vanguardias se hicieron preguntas relacionadas a la ontología del arte.

Luiz Fernando Ramos (2015), investigador teatral brasileño y mi tutor en el magíster, analiza la perspectiva transformadora y revolucionaria de las vanguardias basándose en la Poética de Aristóteles. El investigador afirma que existe una lectura errónea de esta obra, en la que el filósofo priorizaría la trama sobre la materialidad del espectáculo. Afirma que esta interpretación es insostenible. Para él, la *Poética* no es un tratado sobre la escrita, sino sobre el fenómeno trágico. Desde esta perspectiva, la *Poética* cumple un papel fundamental, un avance para su época y para la nuestra, en la separación de los elementos teatrales, principalmente entre *mythos* (argumento, historia) y *opsis* (lo espectacular).

Esto lleva Ramos a la conclusión de que, tanto en su lectura de Aristóteles como en el teatro moderno y contemporáneo, *mythos* y *opsis* nunca estarán disociados; incluso cuando uno sea hegemónico sobre el otro, existirá un vínculo inquebrantable. Sin embargo, para Ramos, la relación entre estos dos elementos, la alternancia entre sus hegemonías constituye una clave para entender el fenómeno teatral. En el siglo XX, la Escena Moderna europea se construyó sobre la búsqueda de la autonomía del espectáculo frente a la literatura dramática, tratando de construir principios y leyes para este teatro autónomo. Ramos (*Ibid.*) señala que desde Appia y Craig podemos pensar en una "poética de la escena" o una "dramaturgia de la escena", que altera el paradigma aristotélico, proponiendo la *opsis* como elemento central, en detrimento de la "poética de lo dramático" o del *mythos*. Desde entonces, podemos pensar en artistas como Vsevolod Meyerhold y Oskar Schlemmer, y en "Artaud y Brecht, pero sobre todo Beckett y Kantor", sin olvidarnos de los experimentos escénicos y performativos de las vanguardias artísticas, que actualizaron esa "potencial autonomía del espectáculo respecto al drama" (*Ibid.*, p. 30). En este sentido, Ramos propone la hipótesis de que cierto teatro contemporáneo sigue trabajando desde el rechazo del drama y de la mimesis, compartiendo

la herencia moderna de alejarse de lo dramático, del *mythos*, para proponer un teatro en el que la *opsis* es el elemento central, sabiéndolo, sin embargo, que siempre habrá un *mythos* residual, inseparable de la *opsis*. Yo digo que la práctica teatral como investigación trabaja desde esta perspectiva. El aspecto espectacular, las materialidades de la escena, son objeto de investigación y experimentación y por lo tanto impulsan la construcción de los montajes. Lo que se investiga, y lo que posteriormente se escenifica, no es del orden de lo dramático, del *mythos*, sino de la *opsis*. Se busca articular una experiencia para los espectadores, relacionada con la percepción, a través de las materialidades de la escena y del espectáculo. En el vínculo entre arte y ciencia, entre teatro e investigación, al fin y al cabo, como dice el director argentino Matías Feldman (apud FÁVERO, 2022), lo que la investigación teatral trata de dilucidar son cuestiones concretas relacionadas a la teatralidad y a la percepción.

### › **Sobre la práctica como investigación**

Pero, a que me refiero, específicamente, ¿cuándo hablo de práctica como investigación?

Pese al carácter reflexivo del arte y del teatro, de modo general, ni toda creación artística es investigación. Cómo dice el musicólogo holandés Henk Borgdorff: “si todo es investigación, entonces ya nada es investigación” (Borgdorff, 2010, p. 43).

En mi investigación magistral, “De la pregunta a la escena: perspectivas metodológicas para la práctica teatral como investigación” (2022)<sup>2</sup>, constaté que hay diversas perspectivas acerca de la investigación artística, que, a su vez, se plasman en distintos términos, tales como “investigación basada en la práctica”, “investigación guiada por la práctica”, “investigación en Artes”, “performance como investigación”, “investigación a través de la práctica”, “investigación performativa”, “práctica como investigación”, entre otros. Busqué, entonces, definir lo que se entiende por “práctica como investigación” o “investigación en artes”, entendiéndolos como términos paraguas para los anteriores.

Con el apoyo de las elaboraciones de autores como Henk Borgdorff (Holanda), Silvio Zamboni (Brasil, 2001) y María José Contreras (Chile/EE. UU., 2013, 2018), comprendí que la práctica como investigación es aquella investigación desarrollada por un/a artista a través de la creación, que aborda preguntas que solo pueden ser contestadas a través de la práctica. En este caso, los artistas actúan como investigadores, realizando una perspectiva de reflexión en acción a través de la práctica artística, entendiendo el proceso

---

<sup>2</sup> Investigación desarrollada en el Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP) y guiada por el Prof. doctor Luiz Fernando Ramos. Mi gran pregunta, adentro y afuera de la academia, es “¿Cómo se investiga en teatro?”. Esta pregunta, en mi investigación, fue segmentada en otras tres: 1) ¿Qué se entiende por práctica como investigación?, 2) ¿Cómo se está realizando la investigación teatral?, y 3) ¿Qué pueden enseñar las prácticas como investigación para la teoría de la investigación en artes?

como el campo de investigación, pero sin olvidarse de la organización de esta investigación: la obra (Fávero, 2022).

Antes de seguir es necesario realizar una aclaración.

El debate acerca del vínculo entre investigación y creación es tan antiguo, para poner un punto de partida, cuanto las vanguardias artísticas. Teóricos como Marco de Marinis hacen incluso una diferenciación, acerca de los directores escénicos del siglo pasado, entre experimentadores e investigadores. Sin embargo, el debate se vuelve más fuerte y contundente a fines del siglo pasado, con la entrada del arte en las universidades, específicamente en los posgrados. Emerge la pregunta: ¿cuál es la relación entre investigación y creación? Henk Borgdorff (2010) nos ayuda diferenciando la “investigación sobre las artes” – que tienen al arte como objeto de investigación, como la disciplina de la Historia del Arte - la “investigación para las artes” – que presenta una perspectiva más instrumental, que aporte al campo de la investigación - y la “investigación en las artes”, que se desarrolla a través de la creación, sin separación entre sujeto y objeto. En ese sentido, pueden percibir que yo no nombré anteriormente, en la lista de términos enmarañados, las nociones de “InvestiCreación” y/o “Investigación-Creación” (Ferál, Dubatti, Ariza, Parga Parga). Creo que fue en la semana pasada, Daniel Ariza comentó acá sobre esta perspectiva, y dejaba claro la diferenciación entre, por un lado, la práctica artística (la producción de obras), y, por otro, la teorización académica y científica desde las obras – pudiendo ser realizada por los propios artistas. Esta perspectiva es muy relevante. O sea, la producción teórica desde las creaciones es fundamental. Sin embargo, tenemos que hacer una diferenciación. La práctica como investigación está proponiendo la investigación adentro de la práctica misma. Y, por lo tanto, la obra como la organización de esta investigación.

Lo que estoy proponiendo es que el arte no es sólo un objeto de investigación, que podrá ser analizado en tesis y *papers*, lo que es necesario, sino que es agente de la investigación; no se trata, tampoco, de realizar un espectáculo y luego investigarlo (un artista-investigador realizando investigación-creación) – lo que también es relevante para nuestra área. Sin embargo, estoy hablando de un teatro que investiga, de un Teatro Investigativo. De la capacidad del teatro de investigar.

Aclaración hecha.

Quisiera seguir, entonces, diciendo que en mi investigación también constaté una cantidad considerable de materiales teóricos acerca del tema, que discuten aspectos epistemológicos y ontológicos de la práctica artística como investigación, pero que poco o nada lidian con sus aspectos metodológicos. Busqué llenar este vacío; investigué las metodologías de creación e investigación de dos colectivos latinoamericanos, Tercer Abstracto (Chile/Brasil), el cual lo coordiné junto al director y académico chileno David Atencio, y Buenos Aires Escénica (Argentina), dirigido por Matías Feldman. A la luz de la “Poética Comparada” de Jorge Dubatti (2012), estudié sus micropoéticas – entendiéndolas acá como sus procesos de creación –, a partir de materiales de pensamiento explícito de los artistas. Dibujé, entonces, la Macropoética de la

Abstracción y la Macropoética de las Pruebas. De las metodologías de cada colectivo, en fricción con las teorías de la práctica como investigación, desarrollamos una Archipoética del Teatro Investigativo.

Esta archipoética fue fundamental para levantar – como llevó el título de mi investigación – perspectivas metodológicas para la práctica teatral como investigación y que, en última instancia, nos ayuda a separar las creaciones puras, por así decirlo, de las prácticas teatrales como investigación. Destaco, entonces, siete puntos: 1) La pregunta de investigación como motor de la creación; 2) La dimensión laboratorial; 3) La escenificación de la investigación; 4) La serialización de la investigación; 5) La percepción y la espectacularización; 6) El registro y difusión del proceso; 7) La Indisciplina. Ahora no me voy a meter en cada uno de esos puntos. Además de ellos, es importante destacar la matriz de la práctica como investigación, lo que permite la integración y codependencia entre los puntos anteriores: la unidad entre teoría y práctica.

El vínculo dialéctico entre teoría y práctica es lo que sustenta la práctica teatral como investigación. Hay una teoría, una forma de ver y de preguntarse sobre la realidad y el teatro; esta teoría se trabaja en el espacio del laboratorio, un espacio guiado por la práctica teatral. Del laboratorio surgen nuevas teorías. Estas nuevas teorías afectan a la práctica. La conclusión es la creación de una nueva práctica que, a su vez, producirá nuevas teorías. Reflexión y acción, teoría y práctica, creación e investigación van de la mano para producir nuevas metodologías y conocimientos.

### › **Sobre la praxis**

Entonces, si hay una unidad dialéctica entre teoría y práctica, hay una praxis. En términos marxistas, la praxis es lo que “marca las condiciones que hacen posible el paso de la teoría a la práctica y asegura la íntima unidad entre una y otra” (Sánchez Vásquez, 1977, p. 4, traducción nuestra). Entonces, con eso, propusimos empezar a pensar, en lugar de “práctica como investigación”, la noción de praxis artística como investigación. En el caso del teatro, una praxis teatral como investigación.

Según Sánchez Vásquez (1977), la acción de la praxis – en el griego antiguo y no en términos marxistas – es aquella que tiene su fin en sí misma y que no crea o produce un objeto (ajeno al agente o a su actividad). Cualquier acción que no genere nada fuera de sí misma es sinónimo de praxis. Por lo tanto, para el autor, la actividad del artesano – y aquí sumamos la del artista – no es praxis. “A este tipo de acción que crea un objeto exterior al sujeto y a sus actos se le llama en griego ποιησις, *poíesis*, que significa literalmente producción o fabricación, es decir, acto de producir o fabricar algo” (*Ibid.*, p. 4, traducción nuestra). Frente a esto, Sánchez argumenta que, si quisiera ser rigurosamente fiel al significado del término griego correspondiente, debería decir “*poíesis*” donde dice “praxis”, y “llamar ‘filosofía de la *poíesis*’ a la filosofía cuyos conceptos fundamentales pretende esclarecer” (*Ibid.*, p. 5). Sin embargo, deja explícito que su término

“praxis”, proveniente de la literatura marxista, no coincide con su significado original griego y, por lo tanto, lo prefiere, ya que “*poiésis*” está asociada a “poesía”, “poeta” o “poético”, de la misma forma como “praxis” está asociada a “práctica” (Ibid.).

Jorge Dubatti (2012), retomando a Aristóteles, escribe que el término *poiésis* involucra tanto la acción de crear – la fabricación - como el objeto creado – lo fabricado. Por eso, prefiere traducir *poiésis* como 'producción', pues este término corresponde tanto a la fabricación – la acción de crear – como lo fabricado – el objeto creado, la obra. De este modo, es fundamental para la *poiésis* no solo el proceso de creación, sino también aquello que es creado. Sánchez, cuando habla sobre la praxis en términos marxistas, escribe que “toda praxis es actividad, pero no toda actividad es praxis”. Actividad, para el autor, es aquello que se opone a la pasividad y que es producida por un agente, aquel que actúa. “La actividad propiamente humana solo se verifica cuando los actos dirigidos a un objeto para transformarlo se inician con un resultado ideal, o finalidad, y terminan con un resultado o producto efectivo, real” (Sánchez Vásquez, 1977, p. 187, traducción nuestra). De este modo, para el investigador, existe un papel consciente del agente en la transformación de una materia, buscando una finalidad, que culmina en ese “objeto” producido. Realmente, en esta forma de pensar, Sánchez Vásquez se acerca a la noción de *poiésis*. Esta aproximación se da, principalmente, en la forma consciente en que un agente transforma la realidad con el fin de producir algo, un objeto, o en el caso del arte, la creación de una nueva realidad.

En ese sentido, *poiésis* y praxis (en términos marxistas) se acercan en la transformación y creación de un objeto, de una realidad. Entonces, ¿cómo operaría esta discusión en el campo del teatro? ¿Cuál sería este objeto? ¿Podemos llamar al espectáculo teatral "objeto", siendo que él mismo no es externo a los "agentes-actores y actrices" mientras ocurre, por ejemplo? Creemos que sí, especialmente si pensamos en el teatro como esta "realidad" fabricada por la praxis artística.

### › **Sobre la escenificación**

Aquí vinculamos, entonces, obra e investigación, y llegamos a la escenificación en la praxis teatral como investigación. La praxis requiere la creación de nuevas realidades, de nuevos objetos. Pues bien, el espectáculo teatral es un ente, que se instala como acontecimiento (Dubatti, 2012), es este objeto que produce realidad. Y, en las palabras del investigador chileno Andrés Grumann (2010, p. 193), la escenificación es “la producción estético-material ideada y planificada previamente y con posterioridad a la situación-teatro (...). La escenificación es un proceso intencional de carácter artístico que persigue establecer un grupo de estrategias (...) para poner en escena una obra.”. En estos términos, cualquier escenificación requiere decisiones artísticas intencionadas – estrategias – para su articulación.

Grumann hace aún una diferenciación entre “escenificación” y puesta en escena. Para él, la puesta en escena corresponde al momento del espectáculo, momento este de co-presencia entre espectadores y artistas de la escena, al cual en portugués solemos referirnos como "apresentação" y en español como "función". Por otro lado, la escenificación corresponde al proceso de toma de decisiones artísticas, de definiciones de estrategias para la escena. Por lo tanto, podemos decir en consonancia con la investigadora chilena Coca Duarte (2011), que las estrategias de escenificación son decisiones – de la dirección o del colectivo – que atribuyen sentido a todos los elementos de la escena, de forma transversal. Estas decisiones imbrican "un proyecto estético con un ideológico" (*Ibid.*, p. 64, énfasis de la autora). Estético en el sentido de que determina la forma del espectáculo y su relación con el conjunto de espectadores. Ideológico en el sentido de que lleva una perspectiva política en relación con el proceso y la escena.

En ese sentido, podemos contestar nuestra primera pregunta, ¿cuál es el lugar de la escenificación en la praxis teatral como investigación? La escenificación es la operación que permite que la praxis teatral como investigación se consolide, que se arquitecte, que se construya y se plasme como obra teatral, como espectáculo, como escena. Defendemos que sin el acontecimiento teatral – entendiéndolo, por supuesto, en el campo expandido -, no hay praxis artística como investigación. La naturaleza, la ontología del teatro, exige que una investigación que se desarrolle desde/en/a través de sus materialidades, se convierta en espectáculo. La escenificación es el proceso que transforma la materia con una finalidad, y termina con un resultado o producto efectivo, real (como decía Sánchez Vásquez). La escenificación determina como será dispuesta, construida, organizada o “demostrada” – en las palabras de Feldman - la investigación para el conjunto de los espectadores. Para que el teatro (investigativo) pueda ocurrir.

Esto nos puede ayudar a ver – en el mejor sentido de la palabra teoría – que una creación y una obra teatral pueden ser investigación. En la mayor parte de las universidades latinoamericanas, cuesta comprender la creación artística como investigación. Y, realmente, no es un tema sencillo. Ya dije acá que ni toda creación es investigación. Ya mostramos algunas perspectivas metodológicas que nos permiten diferenciar, desde adentro o desde el análisis de proceso, el carácter investigativo o no de un proceso creativo. O sea, que el teatro puede ser investigación.

Pensando, por fin, en relación con nuestra segunda pregunta “¿qué elementos determinan que un espectáculo sea resultado de una investigación teatral?”, tenemos todavía mucho que investigar. Sin embargo, podemos decir que la proposición de la “Praxis teatral como investigación” y de la escenificación de la investigación ayudan a comprender la materialidad del teatro, su naturaleza y performatividad en la producción científica de conocimiento, más allá de objeto de estudio. Por lo mismo, como mencioné anteriormente, preguntarse por los elementos del teatro, sigue siendo relevante. Uno de ellos es el componente óptico, espectacular y convivial del teatro, fundamental para las investigaciones teatrales. Es acerca de esta materialidad que la investigación en teatro ocurre.



Podríamos decir, por ejemplo, que la conferencia tiene sus materialidades. Además, hoy en día, podemos hablar de perfoconferencia, palestra-performance, o, todavía, de perspectivas más específicas, como la de Ana Luz Ormazábal, directora chilena del colectivo Antimétodo, que se preguntó por como reconstruir el formato escénico conferencia desde el teatro.

A lo que voy, es que una conferencia no es (*tose*), diferente de lo que yo estoy haciendo, la lectura de un texto. Por eso a ratos eso puede haber sido un tanto aburrido (*toma agua*).

Pero, si ustedes conocen el mecanismo o el problema, esto pasa a ser un tanto más interesante.

*Proyecta el siguiente texto mientras lo dice y actúa: “A lo que voy, es que una conferencia no es (tose), diferente de lo que yo estoy haciendo, la lectura de un texto. Por eso a ratos eso puede haber sido un tanto aburrido (toma agua)”.*

En este sentido, otro elemento que observamos, ahora hablando más específicamente de las obras, de las puestas en escena, es la presentación del problema para el público. Esto puede ocurrir de forma más implícita o explícita. Pero, desde el momento en que una praxis como investigación lidia con una pregunta que solo puede ser contestada desde la práctica artística, la obra debe lidiar con este problema.

Y, sin dudas, un último elemento que podríamos agregar, con relación a los dos anteriores, es que las obras resultantes de la praxis como investigación, exponiendo sus problemas y trabajando con las materialidades, inciden sobre la percepción. Por ejemplo: (*Realiza acciones que buscan desplazar la materialidad de la conferencia, de la palabra para la imagen*).

Por fin, esperamos que este aparato teórico epistemológico pueda ayudar a ver, adentro y afuera de las universidades, la posibilidad de investigar desde la praxis teatral.

## Bibliografía

- Atencio, D., Fávero, M. & Ubal, A. (en prensa). *La gramática del Gesto*. OsoLiebre.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de Ciencias de la Danza*, n. 13, p. 25-46.
- Contreras, M. J. (2018) La práctica artística en la formación de postgrado: Polémicas, transferencias y diálogos. En *Mundim*, A. C. et al (eds.). *Múltiplos olhares sobre processos descoloniais nas artes cênicas* (p. 93- 113). Paco editorial.
- Contreras, M. J. (2013). La práctica como investigación: Nuevas Metodologías para la Academia Latinoamericana. *Poiésis*, n. 21-22, p.71-86.
- Duarte, C. (2011). Estrategias de escenificación y memoria de obra: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral. *Cátedra de Artes*, v.9, p. 58-76.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los Estudios Teatrales: Propedéutica*. Atuel.
- Fávero, M. (2022). *Da pergunta à cena: perspectivas metodológicas para a prática teatral como pesquisa*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. doi:10.11606/D.27.2022.tde-29112022-120351.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Grumann, A. S. (2010). Chile de complejidad y coexistencia: El + y el – de la relación política entre el teatro y los medios/media. *Revista Teatro/CELCIT*, n. 37-38, p. 192-202.
- Ramos, L. F. (2015). *Mimesis performativa: A margem de invenção possível*. ANNABLUME.
- Sánchez Vásquez, A. (1977). *Filosofía da praxis*. Editora Paz e Terra, 1977.
- Zamboni, S. (2001). *A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. Editores Associados.